

LO FANTÁSTICO Y LO SIMBÓLICO COMO ESPACIOS PARA LA PERVIVENCIA DEL ETERNO FEMENINO EN LOS ORÍGENES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

JORGE RODRÍGUEZ ARIZA
jorgeariza.mollet@gmail.com
Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido: 18-03-2016

Aceptado: 01-11-2016



RESUMEN

El presente artículo se propone efectuar un recorrido por el arte del siglo XIX y principios del XX a la búsqueda de los aspectos femeninos de la divinidad, particularmente en los movimientos simbolista y surrealista. Estos movimientos, influenciados por toda una serie de corrientes opuestas al racionalismo dominante, abrían el camino para la exploración de las dimensiones interiores de la naturaleza y del ser humano más allá de la realidad inmediata. Para ello fue indispensable el uso del lenguaje simbólico y la creación de mundos fantásticos. Sin embargo, el alejamiento de la tradición supuso una ruptura entre lo espiritual y lo terrenal. Esta separación dio lugar a una interpretación extraña de lo femenino, que aparecía en su aspecto más terrible. Cuando el arte contemporáneo recuperó la conexión con el auténtico pensamiento tradicional, el Eterno Femenino floreció de nuevo. A este respecto la obra de Louis Cattiaux es el modelo ejemplar.

PALABRAS CLAVE: Eterno Femenino, *Sophia*, simbolismo, tradición, arte fantástico.

ABSTRACT

This article intends to make a tour through the art of the nineteenth and early twentieth centuries in search of the feminine aspects of divinity, particularly in the symbolist and surrealist movements. These movements, influenced by some currents opposed to dominant rationalism, opened the way for the exploration of the inner dimensions of nature and the human being beyond their immediate reality. To achieve this, the use of symbolic language and the creation of fantastic worlds were essential. However, the move away from tradition marked a break between the spiritual world and the mate-

rial one. This split generated a misinterpretation of the feminine, which appeared in its most horrible aspect. When contemporary art regained a connection with authentic traditional thinking, the Eternal Feminine flourished again. In this respect Louis Cattiaux's work is the exemplary model.

KEYWORDS: Eternal Feminine, *Sophia*, symbolism, tradition, fantastic art.



1. EL MUNDO MODERNO COMO OBSTÁCULO PARA EL PENSAMIENTO SIMBÓLICO

Ciertas cantinelas se repiten todavía en algunos libros de texto y documentales, como por ejemplo la pretendida «oscuridad» de la Edad Media o la «democrática» llegada de Hitler al poder. Afortunadamente muchos de estos casos han sido revisados, matizados, corregidos y se han divulgado correctamente. Sin embargo, parece que aún persiste una idea en exceso romántica en torno a la época de la Ilustración europea y de la Revolución francesa. Ciertamente, no todo fue luminoso en la Ilustración. A pesar de la necesidad político-filosófica de romper los paradigmas del absolutismo monárquico, la Revolución francesa arrojó más sombra que luz en algunos aspectos fundamentales de la vida cotidiana. Es particularmente dramático el lugar al que la mujer fue relegada tras el triunfo de los revolucionarios. Muy pronto el hermoso lema de libertad, igualdad y fraternidad pareció ser únicamente válido para los varones pertenecientes a las clases burguesas.

Del mismo modo, el pensamiento ilustrado tampoco iluminó los terrenos que tocaban con lo espiritual. Gran parte de la intelectualidad ilustrada degradó la espiritualidad tradicional y la calificó como algo que estorbaba para el progreso de la humanidad, como había estorbado también la mujer para llevar a cabo la Revolución, tal y como las pinturas de Jacques-Louis David enseñaban en los años inmediatamente anteriores a 1789. Es muy consecuente entonces que fuera el aspecto femenino de la espiritualidad el que saliera peor parado dentro de esta circunstancia histórica. Si en Occidente la Santa *Sophía* había quedado siempre por debajo del *Logos* y de los aspectos masculinos de Dios, tras la derrota de la religión tradicional y la espiritualidad a manos del racionalismo ilustrado, el rostro femenino de la Divinidad quedaba entonces más oculto que nunca.

Así, algunas fuerzas contrarrevolucionarias trabajaron entre las bambalinas de la Ilustración para preparar un camino de vuelta hasta las dimensiones de lo espiritual, aquello que los jacobinos habían denostado y calificado como irreal. Para los futuros positivistas, nietos del racionalismo ilustrado, «lo fantástico» se define como aquello que permanece en su mundo contemporáneo de las formas «infantiles» del pensamiento humano, tales como la magia o la religión. Así, lo sobrenatural fue sinónimo de lo inexistente y por ende, el pensamiento mítico-simbólico asistió a su derribo oficial. Y aunque la realidad convencional había abandonado a la espiritual, el alma humana seguía necesitando, como hoy, trascendencia, bajo una forma u otra. Sin embargo, la religión, vivida dentro de una iglesia secularizada, deteriorada y rendida ante los progresos de la razón, dejó de ser la única vía que garantizaba el ascenso a las cumbres del conociendo y a la realización espiritual. Otro camino, más práctico y experiencial, comenzaba a tomar partido en esta historia: la praxis del arte. Así, poetas, músicos o pintores devinieron también los depositarios de aquello que una vez perteneció sólo a la religión y que de alguna manera se le estaba escapando de las manos: la gnosis. Un conocimiento vivo de la realidad, una capacidad de interpretar el universo en sus distintos niveles. Así, en medio del naciente mundo industrial, amaneció también como respuesta al racionalismo y al materialismo un arte nuevo cuyo afán consistía en rasgar la gris y casi mecánica realidad convencional para que lo trascendente, lo sobrenatural, apareciera de nuevo ante los ojos del corazón. Sin embargo, esta aparición no estuvo exenta de problemas. Siguiendo a David Roas, entendemos que cuando en medio de lo real y de «lo posible» irrumpe aquello que una cosmovisión considera imposible, acontece «lo fantástico», que coexiste entonces de manera problemática con la realidad ordinaria (Roas, 2011). Sin embargo, en una sociedad tradicional, éste punto en el que se relacionan lo material y lo trascendente-sobrenatural es el espacio propio del símbolo, que lo ocupa naturalmente y sin conflicto.

Este artículo busca seguir el rastro de ese esfuerzo que hemos querido situar a finales del siglo XVIII, cuando la fría e insatisfecha Ilustración requería nuevas vías, discretas, marginales pero vivificantes, para dotar de un nuevo sentido a la existencia. Fue aquel el tiempo de Goethe, Schelling o Blake y fue también la época álgida de la masonería, el inicio de los iluminismos y ocultismos de todo tipo y de un renovado interés por el Oriente, lo precristiano y los antiguos símbolos. Este caudal llegó a la Europa decimonónica, generando un vivo interés por todo aquello oculto y trascendente en las almas de aquellos que no se conformaban con el frío racionalismo ni con el naciente positivismo.

A finales de aquel siglo, arraigaron con fuerza, sobre todo en París, la teosofía, el espiritismo y diferentes modalidades de ocultismo. Gracias a estos grupos, la astrología, la alquimia o la cábala gozaron de una renovada atracción, si bien éstas no eran más que versiones vulgares de las antiguas y auténticas ciencias tradicionales. Con mayor o menor acierto, muchos artistas de aquel siglo XIX se encargaron de conjugar todos esos elementos en sus obras, ofreciendo así el aire nuevo y necesario que pedía una época impregnada de racionalismo —un aire caracterizado tanto por lo simbólico como por lo fantástico—. Frente al rígido cientificismo, capaz sólo de conocer los aspectos mesurables de la realidad, estos artistas redescubrieron que el símbolo es un acto por el cual el ser humano conoce la realidad en toda su dimensión, al mismo tiempo que lo fantástico plantea la crisis necesaria respecto a una realidad que es eminentemente convención. Este conocimiento experiencial reconecta al hombre con la naturaleza en su aspecto más profundo. Goethe ya había afirmado en sus *Máximas y reflexiones* que el verdadero arte es aquel que hace visibles los grandes misterios de una naturaleza que sin él permanecerían eternamente ocultos; la belleza del arte es la manifestación de esos misterios (Mas, 2004: 371). Nos situamos entonces en una perspectiva en la que el arte queda definido como una imitación de la naturaleza, no en su aspecto ni como efecto, sino en su forma de obrar y como causa (Coomaraswamy, 2009: 88). Practicar el arte es entonces penetrar en los misterios de la naturaleza, fuente de toda vida. Remontarse hasta la fuente, llevar la vida al encuentro con el espíritu, es un camino que no puede darse sin la guía del Eterno Femenino. En la tradición cristiana, éste sublime arquetipo tiene su manifestación en lo que se ha denominado el «Misterio de María» (Hani, 1997: 137). ¿Cuál fue la imagen de este misterio en los albores del mundo contemporáneo? ¿Cómo ha expresado el arte del que somos herederos la feminidad y la *Sophia*? Consideramos interesante y necesario buscar los componentes femeninos de aquella espiritualidad renovada por poetas y artistas —y manifestada entre lo simbólico y lo fantástico—, quienes en su contemplación de la naturaleza y de lo divino femenino tuvieron preciosas y acertadas intuiciones, pero también desafortunados errores.

2. REPRESENTAR AQUELLO QUE ESTÁ MÁS ALLÁ DE LO QUE SE HA DEFINIDO COMO «REAL»

Antes de tratar directamente la pervivencia del Eterno femenino en el arte contemporáneo y sus dimensiones simbólica y fantástica, se hace necesario exponer someramente las vías por las que lo trascendente y lo sobrenatu-

ral resistieron en el arte occidental. Fue en una serie de movimientos muy concretos donde el aspecto misterioso y sagrado de la feminidad fue estudiado y experimentado mediante el símbolo y la creación de mundos imaginarios. Mundos que, como una bisagra, permitían el paso de la realidad inmediata hacia lo desconocido (o lo «imposible»). Estas zonas liminales, estas fronteras brumosas en medio del mundo moderno, fueron el lugar para la obra de muchos artistas. Un umbral que antiguamente había regentado el símbolo y que sencillamente actuaba como puente entre los mundos de cuya existencia nadie dudaba entonces. Tal era el cometido del arte tradicional hasta la llegada del materialismo negador de la trascendencia. Lo fantástico devino entonces una nueva forma por la cual el arte pudo manifestar aquello que estaba allende la razón y que, para el contexto materialista, por imposible, sólo podía aparecer bajo una forma inquietante y perturbadora, como una especie de disfraz del símbolo, cuya grosería estaba en los ojos del observador materialista y no en la verdad a la que se dirigía. Muy lejos de ésta nueva manifestación del misterio se encontraba el arte oficial de la época.

Citando a Karl Barth, podemos afirmar que «cuando el cielo se vacía de Dios, la tierra se llena de ídolos». Y no fue otra cosa lo que propició en gran medida el escéptico pensamiento moderno. En el amanecer del siglo XIX, el arte oficial y dominante daba testimonio de las realidades mundanas, las cuales aparecían revestidas, por supuesto, con todo el oropel y dignidad que la época exigía. Así, ídolos como patria, progreso, industria o historia comenzaron a poblar los lienzos. La pintura realista, por ejemplo, es digna de admiración por la sensibilidad con la que trata graves problemas de tipo social y su denuncia ante los abusos que padecía la clase trabajadora. Pero como es natural, la búsqueda de la verdad se situaba aquí al nivel de la vida cotidiana y del trabajo dentro de una sociedad de clases, es decir, dentro del *mundo real*. Con esto, pareciera que los problemas materiales eran los únicos inconvenientes que encontraba el hombre para su autorrealización. Y, sin embargo, según nuestro parecer, el problema estructural del que parten los demás problemas cotidianos estaría precisamente en la pérdida de sentido de la vida tras el alejamiento de lo trascendente. ¿Quién puede realmente justificar su existencia en base a la pertenencia a una enorme ciudad-maquina productiva que coloca a sus «habitantes» en función de criterios estrictamente económicos?

Ante semejante panorama enfermo de materialismo, aparecieron en el mundo del arte diferentes respuestas naturales y espontáneas que acabaron conformando todo un movimiento. Mientras que en el ámbito literario los cimientos para estas nuevas manifestaciones fueron elaborados por la poesía de

Baudelaire o Rimbaud, en el ámbito de las artes plásticas los antecesores fueron Füssli o William Blake, en cuyas obras aparecen representaciones de aquello que está más allá de lo real inmediato —el primero, recuerda Wieland Schmied en *Zweihundert Jahre phantastische Malerei* exclamó «El Diablo se lleve a la naturaleza!» [«Der Teufel hole die Natur!»] (1980: 78); del segundo, escribe René de Solier en *L'art fantastique*: «Pour Blake (...) chaque gravure est une “révélation”» (1961: 143)—. Pintores como Philipp Otto Runge, grupos como los prerrafaelitas o movimientos como el Decadentismo fueron también un fértil sustrato para los artistas que iban a pintar el paisaje espiritual de un tiempo en crisis: los simbolistas. De ellos partiremos en nuestra búsqueda del Eterno Femenino. Antes, sin embargo, es menester señalar algunos aspectos relacionados con este grupo y su posterior influencia.

Los simbolistas no constituyen estrictamente un movimiento artístico homogéneo, a pesar de poseer un tardío manifiesto, redactado por Jean Moréas en 1886. Ellos son, más bien, una respuesta colectiva ante las incertidumbres de un mundo sin alma —el mundo mecanicista que amplía lo simbólico y que pone en crisis lo fantástico—. El arte simbolista supuso una negación ante lo que la época definió como lo «único real»; lo único porque para una mentalidad positivista no existen grados de realidad, no hay ninguna dimensión trascendente o «sobre-real» por encima de la naturaleza (entendida aquí en su sentido más material). Contrariamente a ésta concepción del mundo, Moréas escribió en su manifiesto que en el arte simbolista «las escenas de la naturaleza, las acciones de los seres humanos y todo el resto de fenómenos existentes no serán nombrados para expresarse a sí mismos; serán más bien plataformas sensibles destinadas a mostrar sus afinidades esotéricas con los Ideales primordiales» (1886). Por su parte, Gustave Moreau, uno de los padres del simbolismo pictórico, confesaba que «Dios es lo inconmensurable y yo lo siento en mí. Sólo en Él creo. No creo en lo que toco o en lo que veo, sino en lo que no veo y en aquello que siento. Mi cerebro y mi razón parecen tener una vida muy corta y son de dudosa realidad; solo a mi sentir interno lo considero eterno y lo tengo por incontrovertiblemente cierto» (Hofstätter, 1980: 15). Del mismo modo, tal y como señala Giuliano Briganti en *Fantastic and Visionary Painting*, decía Moreau completamente alineado con lo fantástico: «I believe neither in what I touch nor in what I see. I only believe in what I can't see and then only in what I feel» (1989: 14-15).

Esta manera de concebir el arte es muy cercana a la espiritualidad tradicional, aunque para un simbolista sumergirse en las interioridades del alma, buscar en los sueños o experimentar estados alterados de conciencia propicia-

dos por drogas también podían ser vías para acceder a ese otro mundo, contemplarlo y volver a la realidad inmanente para entonces representarlo. Así, encontramos que en muchos casos las pinturas simbolistas, más allá de la iconografía, empleaban diferentes técnicas para evocar su sentido onírico, como por ejemplo el uso de colores fuertes y brillantes o diferentes difuminados. De esta manera, no solo el contenido manifestaba una oposición al realismo academicista, sino que también la técnica hacía esto evidente.

Para los enemigos de este movimiento, toda la voluntad de los simbolistas era en realidad una manifestación de ignorancia, romanticismo o pura ilusión. Es más, muchas veces el arte simbolista fue acusado de irresponsable para con las realidades de su época al decidir refugiarse en mundos fantásticos. Si bien el simbolismo no está libre de críticas, debemos insistir en que el mundo que buscaban estos artistas era precisamente aquel que la nueva realidad cotidiana había desterrado, como de alguna forma desterradas habían sido las gentes de sus contextos tradicionales agrícolas para trabajar en monstruosas fábricas.

Posicionados junto al movimiento simbolista, algunos pensadores sugestivos y extravagantes actuaron como férreos opositores de las corrientes filosóficas imperantes en la Francia finisecular. Sus ideas eran en muchos casos un apoyo teórico para el arte que se preocupaba por lo que hay más allá de la realidad inmediata. Fue el caso de Josephine Péladan, escritor y ocultista francés quien en 1888 fundó junto a Stanislas de Guaita la Orden Cabalística de la Rosa-Cruz y algunos pocos años después la Orden Rosacruz Católica y Estética del Templo y del Grial. En 1892 creó el *Salon de la Rose Croix*, un interesante espacio ideológico para las artes plásticas simbolistas. Aunque sólo perduró seis años, este salón fue el lugar en donde confluyeron obras simbolistas de toda Europa surgidas de las manos de artistas que se encontraban cerca de los postulados estéticos de aquella rosacruz ideada por Péladan y otros personajes no menos cautivadores. Para estos rosacruces, la pintura histórica, patriótica o militar no debía realizarse, así como tampoco los retratos, las escenas rústicas, las marinas o el orientalismo. Quedaban proscritas también las representaciones de la vida cotidiana y los animales domésticos. Tampoco se debían pintar flores, bodegones y otros ejercicios «que los pintores tienen la insolencia de exponer». En lugar de eso y «para favorecer el ideal católico y el misticismo, la Orden acogerá toda obra fundada en la leyenda, el mito, la alegoría, el sueño» (Gibson, 2006: 56).

Ya entrado el siglo xx, el interés de los simbolistas por el descubrimiento de aquello oculto y onírico fue recogido por el surrealismo, que tanto

en su aspecto literario como plástico fue un claro heredero. Desde una óptica rigurosamente tradicional, afirmaríamos que los presupuestos del movimiento fundado por André Breton estaban en realidad muy lejos de lo espiritual. Fascinado por el psicoanálisis freudiano, cuando el artista utiliza el subconsciente como fuente de inspiración, lo que en realidad hacía era hurgar en las partes más bajas y sucias del alma, donde habitan los complejos, los traumas o las pasiones. Las imágenes surgidas de aquí no tendrían un origen espiritual, sino que pertenecerían al estrato más bajo del ámbito mental y emocional.

Sin embargo, visiones más aperturistas provenientes del mundo académico, como es el caso de la obra de Victoria Cirlot, han mostrado que podría existir un nexo entre la visión contemplativa propia del mundo tradicional con los presupuestos del surrealismo y otros movimientos de vanguardia (2010). Las imágenes nacidas del arte medieval o en la India tradicional, por poner dos ejemplos, mantienen una relación de incertidumbre con lo que nosotros, hijos del racionalismo, denominamos «lo real». Esta sensación de extrañeza o de «irrealidad» que provocan esas obras tradicionales en el profano espectador contemporáneo se explica por una restrictiva mirada anclada únicamente en los cinco sentidos. Habiendo aludido a la plasmación de las visiones de la monja Hildegarda de Bingen, del siglo XII, Cirlot escribe que

descripciones textuales y miniaturas nos colocan ante multitud de imágenes en las que se reconoce un origen que no puede proceder de la percepción física y que nos sitúa ante un mundo «otro», distinto del «natural», al que denominaremos «visionario» (...) Semejante floración de imágenes, cuya resolución plástica supone en ocasión la invención de nuevos esquemas iconográficos mientras que en otros el artista trata como puede de adecuar la imagen a una tradición, sugiere la aproximación al surrealismo, que dentro de las vanguardias europeas fue la más *infiniment sensible à la lumière de l'image* (Cirlot, 2010: 16).

Así, los surrealistas aparecen como una especie profana de continuadores de una tradición visionaria que se remontaría a los Padres de la Iglesia y que tiene en el Medioevo su momento álgido con las teorías sobre la contemplación de Ricardo de San Víctor, quien habló sobre el ojo del corazón como el sentido que permite la visión de las realidades que están más allá del mundo sensible. Traer a la literatura o al lienzo estas realidades fue también el cometido de este grupo de artistas.

A este respecto aparece automáticamente en nuestra memoria el cuadro de René Magritte *El espejo falso* (Figura 1). El gran ojo, presentado en pri-

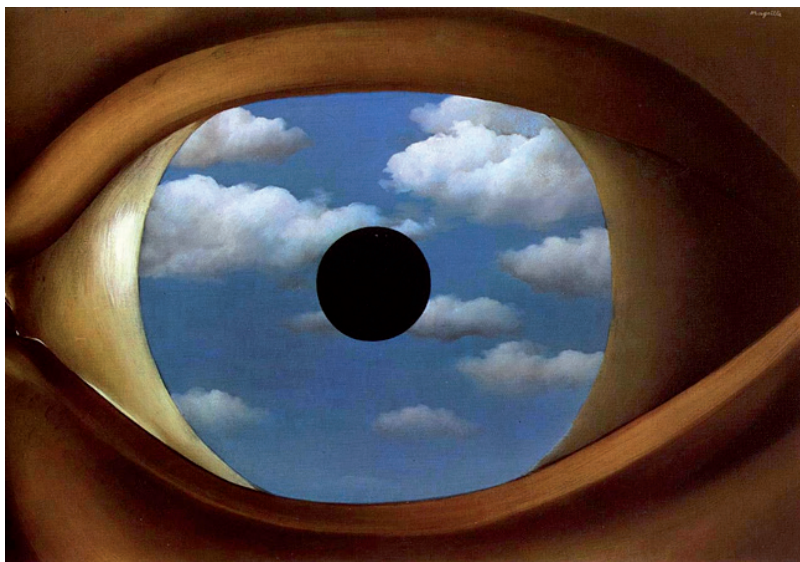


FIGURA 1

mer plano, parece que actúa como una especie de ventana a la «realidad» del mundo exterior o, más bien, como un espejo que refleja el mundo de «ahí fuera» —«His fantastic art always has the character of a poetic game» (Krichbaum y Zondergeld, 1985: 165)—. Sin embargo, como el espejo es llamado «falso» por el propio pintor, debemos entender que lo que refleja en realidad es la vida interior del artista, en donde también hay un cielo y todo un mundo de imaginación y sueños observados por el ojo interno. Esta distinción entre el ojo físico y el ojo interior queda perfectamente ilustrada cuando Cirlot analiza un retrato a pluma que André Masson hiciera al fundador del surrealismo (Figura 2). «Se trata de una cabeza jánica con ojos abiertos y cerrados en la que parece encarnarse todo el surrealismo, para que la auténtica percepción de la realidad sólo puede realizarse con la ayuda de la visión interior que alcanza lo oculto y lo inconsciente» (2010: 22). Este deseo por indagar las profundidades del mundo interior lleva incluso a una mutilación metafórica del ojo físico —si bien en el caso de Victor Brauner fue providencialmente física y literal—. Pensamos, por ejemplo, en la célebre imagen del film realizado por Buñuel y Dalí *Un chien andalou*, en donde el ojo de la mujer es rasgado por un cuchillo durante la noche, quedando así cegado y obligándole a emplear únicamente el ojo interior, el cual, por cierto, asiste a un desfile de imágenes oníricas delirantes y obsesivas, lúbricas y violentas.

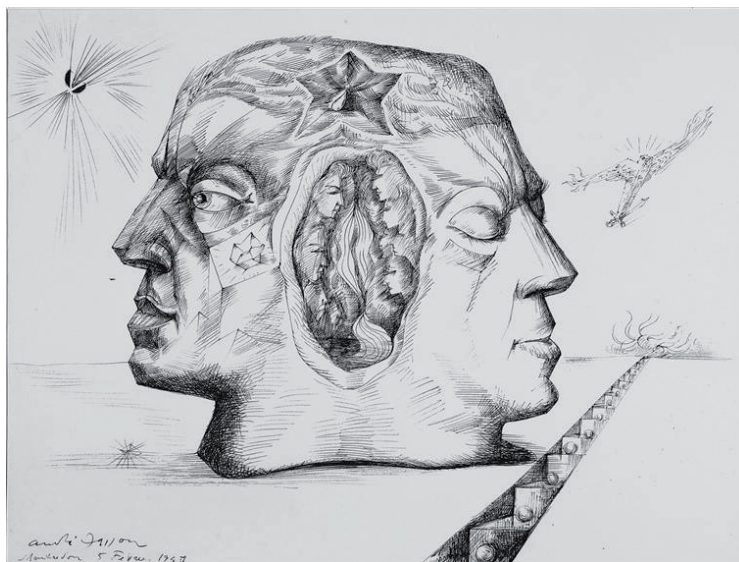


FIGURA 2

Con todo, y a pesar de la riqueza que supone para la historia del arte las imágenes generadas por movimiento surrealista, debemos insistir en nuestra sospecha sobre la naturaleza de las visiones de estos artistas. Consideramos que la dimensión oculta a al cual se asomaron los surrealistas está lejos del mundo trascendente y, por lo tanto, de la *Sophia* y del Eterno Femenino. Parece que el descenso de los surrealistas a los infiernos fue un viaje sin retorno y lo que es peor, sin una resurrección al tercer día.

3. LAS VISIONES PREDOMINANTES DE LO FEMENINO EN EL SIMBOLISMO Y LAS PRIMERAS VANGUARDIAS: ENTRE LA FASCINACIÓN Y EL TEMOR

Por su obviedad, no es menester hablar del férreo modelo patriarcal que ha dominado la religiosidad y la cultura del occidente cristiano desde hace siglos. También fue así en el mundo semita y en muchos periodos de la antigüedad grecoromana. A pesar de ello, corrientes más o menos marginales movían por la historia las aguas sofíánicas, cuyo rastro todavía es posible seguir. Ciertamente es que la Madre de Dios, nunca ha sido relegada del cielo, antes al contrario. Sin embargo, puede que ahí resida parte del problema. La *Regina Coeli* ha quedado desconectada de la *Magna Mater*, y ésta se ha visto menguada y convertida, para los ojos humanos alejados de la Tradición, en el as-

pecto temible y oscuro de lo femenino. Se le ha «privado» entonces a la Virgen de uno de sus polos. Injusto se mire por donde se mire, puesto que olvidar el aspecto terrenal de la Santa Virgen implica también obviar uno de los fundamentos del cristianismo, y es que Dios se ha revestido de carne, esto es, de naturaleza, para ser un hombre y poder hablar a los hombres. Sin embargo, parece que el artista de la modernidad, de género masculino casi siempre, e imbuido del pensamiento dominante, pocas veces ha llegado a una imagen sintética de estos dos aspectos. En su lugar, casi siempre que ha querido apartarse del etéreo o espiritualista aspecto femenino, ha caído en la representación de seres que se encuentran más cerca del súcubo o de la sirena, visiones deformadas del aspecto numinoso-terrenal de lo femenino.

Así, en numerosas pinturas del siglo XIX, aparecen esas visiones fantásticas que descubren oscuros mundos interiores y que muchas veces no son otra cosa que paisajes de la temerosa alma del hombre que se enfrenta al misterio de lo femenino. En el movimiento simbolista esto resulta muy evidente. Vemos, por ejemplo, la *Ishtar* de Fernand Khnopff (Figura 3), en donde lo femenino, atrayente, misterioso y oscuro, deviene una incitación a la lujuria. Es la imagen de lo que se ha llamado la *femme fatale*, figura en la que se conjugan el sexo y la muerte, siendo aquel el pecado y ésta el castigo-consecuencia. Es por esta razón que personajes bíblicos femeninos como Judit y Salomé tomaron relevancia por encima de otros en la iconografía simbolista, pues fueron causa de la perdición de dos hombres, el general Olofernes y Juan el Bautista, respectivamente. Este esquema de pecado y muerte será habitual en las obras de los pintores del simbolismo. Buenos ejemplos serían *La mujer murciélago* de Penot, *El pecado* de Franz Von Stuck o *El vampiro* de Munch (Figura 4). En todos los casos el espectador asiste a las regiones de lo fantástico, en donde inquietantes y oscuras figuras femeninas actúan como vampiros surgidos de otro mundo, tal vez del propio y temeroso mundo interior del artista.

Estas imágenes de lo femenino resultan fantásticas en tanto parecen revelar aspectos ocultos y temibles de una realidad más compleja y terrorífica de lo que dictan las convenciones del academicismo. Como ya apuntamos, esta visión tan extraña y terrible de la mujer aparece cuando lo femenino inmanente queda alejado o desconectado de su polo celestial o trascendente, que tiene en la Virgen Reina de los Cielos su modelo ejemplar en la tradición cristiana. Esta oposición maniquea entre el cielo, positivo e imagen de lo espiritual, y la tierra, negativa e imagen de lo material, ha llevado a unas consecuencias muy desafortunadas y las pinturas que hemos visto son un fiel reflejo. Erika Bornay lo expresa muy bien cuando escribe que

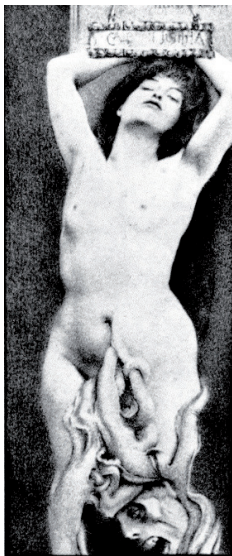


FIGURA 3

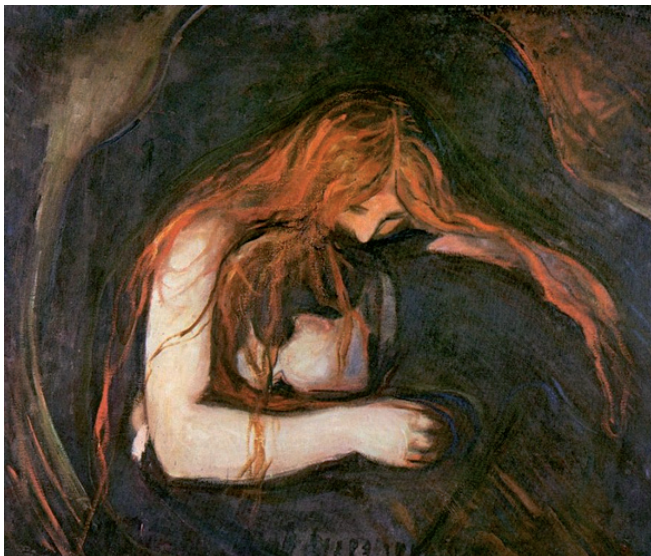


FIGURA 4

esta supuesta bondad del espíritu, en oposición a la maldad de la materia dará lugar, en ocasiones, a un fuerte sentimiento místico o religioso y paralelamente, o como consecuencia, una desconfianza y rechazo hacia la mujer puesto que ella es la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como lo real. La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal (1990: 98).

Y aunque puede ser la musa inspiradora de una obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza. Todo ello iba a despertar en el artista simbolista una morbosa seducción por el sexo, que irá pareja con un obsesivo temor por sus atractivos.

Parece entonces que esta belleza femenina tiene como fin atraer al hombre, ¡pero para conducirlo a la perdición! «Belleza, ¿eres ángel o sirena?», se preguntaba Baudelaire. El autor de *Les fleurs du mal* demostró una gran intuición al considerar que la fuente de la belleza puede estar también en lo más bajo. En efecto, de la oscura y atormentada alma del poeta puede nacer la belleza como un destello de luz en medio de las tinieblas, como nace el lirio del fango bajo las aguas. Para el cristianismo, así fue precisamente el nacimiento del Verbo de Dios en el mundo: en la oscuridad de una gruta, que es a su vez una imagen del útero de María, quien es aquí hipóstasis de la

Gran Madre y que por lo tanto nada tiene de impura, puesto que ha sido bendecida desde el principio. Ella es la perfecta imagen de que lo material puede recibir al cielo y espiritualizarse, de la misma forma que el cielo, lo espiritual, puede hacerse materia. La unión de lo bajo con lo alto es la esencia del acto simbólico y el punto intermedio de esa unión ha podido ser representado por lo fantástico en determinadas circunstancias —circunstancias marcadas por la inquietud—. Este equilibrio del acto simbólico, donde tan necesario y digno es lo alto como lo bajo, parece que no siempre fue advertido por los artistas, aunque éstos gozaban de la buena voluntad de captar el misterio de la belleza terrenal y el influjo de ésta en su alma. A pesar de sus anhelos, no alcanzaron a ver, por el desorden espiritual de su tiempo, que la belleza de las formas del mundo, de la materia, atrae al hombre hacia sí, pero para acercarlo al cielo y conducirlo hasta Dios, nunca para hacerle perecer. Toda la función del arte sagrado, es decir, del arte verdaderamente simbólico, lleva al hombre hacia lo superior trascendente o bien atrae al mundo la presencia de lo divino; por estos medios es como el ser humano logra el sosiego de su nostalgia. A este respecto, Pavel Evdokimov (1970: 65) cita a San Macario de Egipto, que nos recuerda que «por medio de la imagen la Verdad lanza al hombre tras ella» ¿Pero hacia qué verdad conducen hoy las imágenes de nuestro arte? ¿Cuán dramática fue la ruptura de los puentes que el arte tradicional había construido para unir la tierra con el cielo! El exceso de materialismo es perjudicial, aunque peor puede resultar un espiritualismo exagerado y descarnado.

Los surrealistas, por su parte, parece que tampoco consiguieron resolver este problema. De hecho, si hablamos en términos generales, podemos afirmar que lo que hicieron fue acentuar aún más la idea de la mujer como objeto de atracción sexual y misterio. En este caso, además, el carácter libidinoso con notas lúdicas fue una constante. Gran parte de la iconografía femenina del surrealismo viene heredada directamente del simbolismo: *femme fatale*, sirena o esfinge, monstruo disruptivo y fantástico. Por más que la mujer sea exaltada como musa, predomina su aspecto devorador y castrador. Tal y como describe María Ruido, «ellas son las poderosas Esfinges, las paralizantes Medusas, las peligrosas brujas, las vampirizadoras de su energía vital, decapitadoras de devoradora sexualidad, “lolitas” perversas...» (1998: 381).

Paralelamente a las aventuras surrealistas, otras grandes figuras de la vanguardia artística investigaron el universo de lo femenino. Pablo Picasso es una de las más celebradas por el público, la crítica, la historia y el mercado. En 2012 la Fundación Canal de Isabel II inauguró en Madrid una exposición titu-

lada Picasso. *El eterno femenino*, en donde se reunieron diversos grabados con retratos e imágenes de mujeres que, según la fundación, desvelan la búsqueda incansable del universo de la mujer por parte del artista durante toda su carrera. En la página web de la fundación leemos que «bajo la expresión del eterno femenino, Goethe explicó el significado que reúne a la madre y a la amada en un principio universal que remite a la propia Eva y que, por tanto, unifica a las diversas modalidades de la mujer en un modelo intemporal y platónico». Nos parece exagerado, cuanto menos, hablar de Eterno femenino en la obra picassiana.

Cuando en 1914 el teólogo y filósofo ruso Sergéi Bulgákov acudió a la galería de arte Schukin, en Moscú, pudo ver diversas pinturas del artista malagueño. Son de gran valor para nosotros las impresiones y comentarios de este pensador tras la visita y que recoge y traduce el profesor López Sáez: «Cuando uno entra en la sala donde están reunidas las obras de Pablo Picasso, le sobrecoge una atmósfera de terror místico». Al contemplar las telas cubistas del pintor, Bulgákov escribe «He aquí *Mujer desnuda con paisaje* (...) retorcida en una posición monstruosamente erótica, pesada, mofletuda, descompuesta; cinismo maléfico, el desafío de la corrupción, rebeldía de la carroña. He aquí la *Mujer después del baile* (...) vampiro de cuyo cuerpo no queda más que la malignidad y la geometría». El filósofo ruso comprobó enseguida cual era el tema protagonista de la obra de Picasso: «Indudablemente, la mujer, la Femenidad misma (...) ¿Cómo la ve, cómo la percibe? Aquí está la clave de su obra, porque la Femenidad, el Alma del mundo, es la matriz del arte, al mismo tiempo que su amor. En Picasso, aquella aparece insultada, deforme hasta lo indecible, como un cuerpo horrible que se quiebra y se deshace en todas sus partes: cadáver de la belleza, cinismo antitético». Bulgákov añade más adelante, comentando unas naturalezas muertas del pintor, que «otras telas de la misma época, con el contenido más inofensivo que se pueda pensar: naturaleza muerta, botella y vaso, bandeja con frutas (...), exhalan todas ellas una especie de gracia maléfica que se percibe casi físicamente en esta sala (...) ¡Qué infierno ha de albergar el artista en su alma si ésta exuda tales emanaciones! » (López, 2011: 21-22).

4. LA SOFIOLOGÍA Y EL ARTE COMO ACTO DE CREACIÓN SOBRE LA MATERIA PRIMA

Podemos estar de acuerdo o no con las palabras de Bulgákov, pero no podemos obviarlas. Él es uno de los sofíólogos rusos más influyentes del pasado siglo junto con Vladimir Solovjev y Pavel Florensky. Anteriormente he-

mos comprobado como Bulgákov denominaba «matriz del Arte» al «Alma del mundo», un concepto femenino que ya había sido introducido en la sofología rusa por Solovjev y que proviene de la filosofía de los antiguos griegos. Platón la concebía como la fuerza que transforma la potencia en acto, por lo que la creación es el resultado de una acción del Demiurgo, que mezcla armoniosamente las Ideas con la materia. Por su parte, Solovjev define al Alma del mundo como un antitipo de la Sabiduría esencial de Dios. «Este alma del mundo —explica el sofiólogo— es un criatura, la primera de todas las criaturas, la materia prima y el verdadero sustrato de nuestro mundo creado. De esto se desprende que el alma de mundo es el principio de la creación. Existe desde la eternidad en Dios como potencia pura, como “sustrato oculto” de la sabiduría eterna» (Schaup, 1999: 142).

Así, al comparar al Arte con el alma del mundo, se entiende que aquel actúa como una fuerza sobre la materia prima para dotarla de forma, para pasar de la potencialidad al acto, imitando así el modelo de la divinidad creadora. Este es el papel del artista. Susanne Schaup apunta que esta materia prima, esta potencialidad que es caótica en primera instancia, hace que el alma del mundo tenga un carácter «variable» (1999: 142). Para nosotros esto es significativo, puesto que si lo aplicamos al acto artístico, podemos decir que cuando sobre esta materia prima actúa una inteligencia conforme a la voluntad divina, el caos se ordena y deviene algo bello, bueno y verdadero y que es reflejo de la Sabiduría. Tal es el caso del arte sagrado del medievo o de cualquier sociedad tradicional. Por el contrario, cuando la fuerza que ha movido la potencialidad y la ha convertido en acto es igual de caótica y oscura que la materia prima, el resultado no será bello ni similar a la *Sophia*, la cual ha reclamado siempre y constantemente ser reencontrada en nuestra época. Pero como hemos tenido ocasión de ver, normalmente ésta se ha venido presentando bajo un aspecto extraño y deforme en la literatura y en los lienzos del arte contemporáneo. No lo podemos dudar, pues allí donde la mujer queda degradada a mera criatura sexual, desprovista de moral y llena de compulsiones, no puede encontrarse ningún rastro de la sabiduría de Dios, por más que estas imágenes hayan sido vistas por el ojo interior de algún artista. Los intentos que hemos conocido de los pintores por acercarse al aspecto inmanente y numinoso de la divinidad femenina son un fracaso por su olvido de la unidad a la que aspira la materia con el espíritu. Recordemos que el ojo interior de los surrealistas también estaba abierto a experiencias de embriaguez, alucinación, obsesión y deseo... pero ninguno de estos términos es sinónimo de gnosis cuando no hay intención de sublimarlos. Al contrario, pa-

rece que el artista del surrealismo gusta de quedarse lúdicamente atrapado en las tinieblas.

5. CUANDO EL ETERNO FEMENINO AFLORA EN LAS VISIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

La función de la Madre Universal es servir como medio de unión entre lo alto y lo bajo, entre la materia y el espíritu. Tal vez en aquel periodo de los simbolistas la única forma que tuvo un papel sintético o unificador en donde el cielo-masculino y la tierra-femenina se han llegado a fusionar para conformar una nueva realidad, fue la figura del andrógino. Muchos personajes de las pinturas de Jean Delville o de Gustave Moreau aparecen como seres andróginos. No obstante, algunos personajes de éste último parecen evocar más bien la esterilidad, tal y como ha sugerido Mario Praz (1999: 347), en lugar del espíritu de la Naturaleza cósmica manifestado en nuestra realidad cotidiana. Más interesante resulta una pintura al temple de Delville —de quien, por cierto, David Larkin, en *Arte fantástico*, recuerda que «sus temas son el ocultismo, el idealismo y en general lo esotérico» (1973: comentario a la lámina 24, sin paginar)—, fechada en 1900: *El amor de las almas*, en donde este seguidor de Péladan nos lleva hasta la imagen platónica de la fusión de los arquetipos del hombre y la mujer, que retornan al estado primigenio de unidad andrógina.

Autores excepcionales como el pintor y teósofo Frantisek Kupka no anduvieron lejos de lo que buscamos en este viaje que hemos emprendido. Es particularmente interesante observar su obra *El principio de la vida*, de 1903 (Figura 5), en donde encontramos varios elementos simbólicos de inspiración oriental dentro de un mundo-paisaje de tipo fantástico. En esta visión del artista aparecen bajo la oscuridad de la noche unas aguas plagadas de flores de loto. Ninguna de ellas se ha abierto todavía, salvo una, que ocupa la mayor parte de la imagen y a la que hay conectado un feto mediante el cordón umbilical. Como es sabido, el loto es una planta que crece en los fondos cenagosos de las aguas estancadas y su flor se abre en la superficie, hermosa y sin manchas provenientes de las turbias aguas inferiores. Las aguas son una imagen de la indistinción primordial; de esta oscuridad emana la manifestación, figurada por el loto, el cual prorrumpen en la superficie, a plena luz. Es por ello un símbolo de la plenitud espiritual (Grison, 2015a: 656-657). En la iconografía egipcia el loto es el primer nacido de las aguas primordiales y de su corazón brotarán después el demiurgo y el sol. Es por lo tanto una imagen del nacimiento y de los nacimientos (Grison, 2015b: 556). Asistimos entonces a la ima-

gen del nacimiento del alma humana surgida del seno de las oscuras aguas primordiales, símbolo que también podemos leer como el nacimiento del individuo a una nueva vida tras la realización espiritual que ha partido de la oscuridad inferior y que ha ascendido hasta la luz sin perder su conexión con lo más bajo (este segundo movimiento es el que no encontrábamos en muchos pintores surrealistas). La luz que brota del interior del loto tiene una forma y una luminosidad dorada que evoca al girasol; tal cosa reafirmaría la interpretación que hemos realizado. El girasol ha sido siempre una «ontofanía de la luz», y como tal ha servido para ornar las cabezas de santos, profetas o apóstoles, es decir, de personas cuya alma se vuelve constantemente hacia el Sol, hacia Aquel que todo lo ilumina, esto es, hacia Dios (Grison, 2015b: 556). Por lo tanto, podemos entender que el nuevo nacimiento de esta alma representada aquí como un feto, como una semilla humana, surge de la luz que ha aparecido del loto que la contenía en su simiente cuando ésta se encontraba en las tenebrosas y oscuras aguas. Es como si una porción de la luz celestial que ha estado oculta en la más baja materia, hubiera estado esperando para ser descubierta por el alma de un buscador. Esta materia oscura está relacionada directamente con el polo inferior de la Santa Madre, sin la cual ninguna vida puede manifestarse.

Este aspecto fecundo y maternal de la Divinidad encuentra un notable ejemplo en un bajorrelieve de madera policromada realizado por el simbolista Georges Lacombe (Figura 6). La obra, titulada *Isis*, representa precisamente a una divinidad femenina oscura, ctónica y de la cual brota la vegetación, la naturaleza. De la sangre de sus pechos, líquido de la vida, nacen flores y de sus cabellos arraigan y crecen los árboles. La diosa actúa aquí como el polo inferior y oscuro del que surge la vida. Flores y frutos han habitado previamente en forma germinal en las tinieblas de la Madre.

La pintora de origen austríaco Marianne Stockes ejecutó algunas obras de tipo medievalizante, muy influenciadas por los prerrafaelitas, que conectan bien con nuestra búsqueda. En la pintura *La Virgen con el niño*, María desvela al espectador al Cristo encarnado, a la luz del mundo que ha nacido de sus entrañas. Ciertamente, el Señor está en el Cielo, pero se manifiesta a los hombres en la tierra, a través de la naturaleza, sin la cual realmente no podemos pensar a Dios. En *La Virgen del Abeto*, el manto de María, que por ninguna casualidad su exterior es negro y blanco su interior, deja ver al Verbo de Dios hecho carne. De fondo, el abeto, de perennes hojas, recuerda la vida eterna a la que aspira la humanidad gracias al sacrificio del Cristo. Sin embargo, la pintura más interesante de esta autora es *Devaki, madre de Krishna* (Figura 7) en

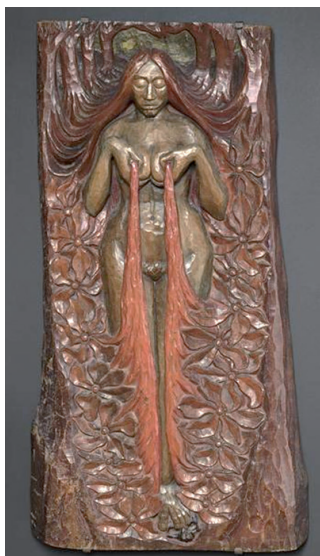


FIGURA 5



FIGURA 6

la que ha interpretado el mismo misterio de la virgen-madre que trae al mundo a la divinidad solar. Devaki aparece con su hijo en medio de la naturaleza, alejada de los peligros que la atenazaban, tal y como describen diversos puranas. Sin embargo, por muchos elementos concretos que aparecen en el cuadro, es posible que el relato seguido por la pintora fuera el que realizó el escritor y filósofo Édouard Schuré en su famosa obra de 1889 *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, un auténtico *best-seller* de la época entre los amigos del esoterismo. Para este escritor, los grandes maestros espirituales de la humanidad como Orfeo, Moisés, Krishna o Jesús, eran portadores de un mismo mensaje esotérico. Esta noción, compartida por los diferentes ocultismos de la época, ayudaría a personas como Marianne Stockes a considerar que existe una misma realidad detrás de las formas concretas de las diversas religiones, de modo que se puede pintar bajo la misma visión a la Virgen María con el niño Jesús y a Devaki con el pequeño Krishna, pues ambas figuras son una imagen del Eterno Femenino pero pertenecientes a culturas distintas. Madre e hijo han sido representados con la piel oscura-morena, pues en sánscrito el nombre *Krishna* significa el oscuro, el negro, pues ese es el color de su piel. Es entonces razonable presentar a la madre del dios oscuro con el mismo tono de piel, más aún cuando ésta participa del arquetipo de la Gran Madre, cuyo vínculo con las oscuras entrañas de la tierra o con las pro-

fundidades de las aguas ya hemos apuntado. No por accidente la madre y el divino hijo están reposando sobre un fragmento de tierra sobre la superficie del agua, en la que flotan varios lotos blancos que por su simbolismo podemos asociar fácilmente con los dos personajes.

El influjo medieval que reciben las pinturas de Stockes hace que lo trascendente se asuma con cierta naturalidad y que la obra pueda ser leída en clave simbólica sin inconvenientes. No obstante, hemos visto que las formas tradicionales de la representación de lo invisible estaban siendo abandonadas por muchos artistas, propiciando la aparición de un nuevo lenguaje plástico movido por el mismo espíritu. El nuevo arte encontraba en lo fantástico la vía para expresar lo que el materialismo consideraba imposible; ese mismo «imposible» que el símbolo ha velado y desvelado a lo largo de los siglos mediante el verdadero arte. Con esto no queremos decir, evidentemente, que lo fantástico sea un sinónimo moderno de lo simbólico. La cuestión es mucho más compleja y no podemos desarrollarla aquí. Sin embargo, uno y otro son lugares comunes para la manifestación de lo sobrenatural.

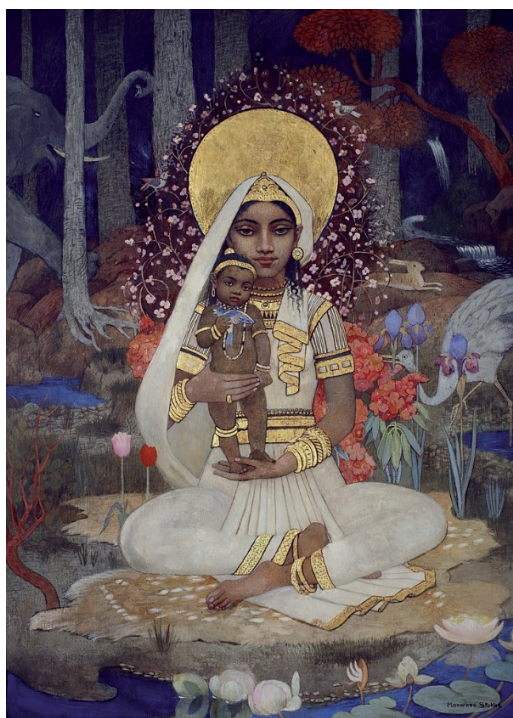


FIGURA 7

6. LOUIS CATTIAUX

Aunque cercano por su plástica al surrealismo, del que fue contemporáneo, y buscador de lo oculto en las profundidades del alma como los simbolistas, la figura del pintor, poeta y visionario francés Louis Cattiaux realmente pertenece a otro orden. Tal afirmación no es exagerada, pues éste autor debe ser considerado como un verdadero continuador de aquellos antiguos sabios que conocían y practicaban la alquimia, el arte hermético que enseña precisamente cómo se une el espíritu con la materia, lo divino con lo humano. Cattiaux encontró y dio nueva vida a lo esencial de las antiguas tradiciones espirituales. Supo ver, más allá de las formas exteriores, aquella verdad esencial, aquella *philosophia perennis* que late en el interior de las diferentes religiones y filosofías antiguas. Tal vez por esta razón, entre otras, Cattiaux no goza de un lugar relevante dentro de nuestra selectiva y sesgada historia del arte.

Cattiaux es también autor de un libro singular y extraordinario, aunque él mismo reconociera que el contenido de la obra le sobrepasaba: *Le Message retrouvé*. El profesor Raimon Arola, quien actualmente es el estudioso que más y mejor ha estudiado y divulgado la obra de Cattiaux, explica que este libro es una obra que «invita a meditar libremente sobre qué o quién es Dios». En ella, Cattiaux «no razona sobre Dios, no especula, sino que testifica, mediante símbolos que se refieren a una única cosa, sobre qué es Dios, una cuestión que siempre va acompañada de otra: qué es el hombre» (2013: 29). Redactado a lo largo de 15 años y construido a base de aforismos y sentencias dispuestas en forma de dos columnas, *Le Message retrouvé* aparece realmente como un auténtico libro inspirado. Charles d'Hooghvorst, quien fuera amigo personal de Cattiaux durante los cinco últimos años de la vida del visionario, escribió sobre el libro que «se dirige a la intuición y a la memoria profunda y no a la razón especulativa. Son pocos los que han tenido la inteligencia y la paciencia de leerlo y meditarlo, a fin de penetrar en él y descubrir la vía que lleva al secreto vivo del hombre, sepultado en lo más profundo de la naturaleza del mundo» (Arola, 2013:38).

Esta es una de las claves más importantes que nos permiten ver a Cattiaux como una esperanza en nuestra búsqueda, como un ejemplo de equilibrio y unión entre lo simbólico y lo fantástico, entre un acercamiento a la realidad invisible luminoso y uno inquietante y perturbador. A este respecto, no podemos dejar de mencionar que el pintor francés escribió otro libro titulado *Physique et Métaphysique de la Peinture*, en donde trata de la práctica y la teoría del arte desde una óptica nada convencional para su época. Para Cat-

tiaux, el arte es un acto mágico, en el sentido que se le daba en el Renacimiento: la ciencia de casar los mundos, de unir el cielo con la tierra. Desde esta perspectiva, «en las operaciones artísticas —explica Arola— se hace visible lo invisible de la naturaleza, aquella fuerza que impele las transformaciones constantes a partir de las cuales es posible alcanzar el único centro» (2013: 85). Afirmaciones semejantes vienen recogidas en *Le Message retrouvé*: «El arte consiste en hacer aparecer lo sobrenatural oculto en lo natural» (IX, 53). Así, tal y como apunta Arola (2013: 81), la metafísica de la que hablaba Cattiaux no aparece como algo alejado del ser humano, tal y como se ha concebido mayormente en el arte y la literatura que hemos conocido anteriormente. Este tipo de metafísica permite evitar los excesos tanto de espiritualización como de materialidad, de manera que asistimos a un perfecto equilibrio fruto del encuentro entre lo bajo y lo alto. A este respecto, Arola cita a d'Hooghvorst cuando afirma, siguiendo a Cattiaux, que «dar cuerpo y medida a la inmensidad es el misterio del Arte puro» (2013: 81).

Bajo esta concepción mágica del arte, el papel del Eterno femenino aparece en toda su dimensión en la obra pictórica de Louis Cattiaux. Es particularmente interesante a este respecto su pintura *La fuerza de los pentáculos o la Venus celeste, la Madre de los Mundos* (Figura 8). Citamos le exégesis que ha realizado Arola sobre la obra:

El cuadro representa una mujer esférica de color rojizo, que sugiere el movimiento cíclico del fuego universal, en medio de la cual se hallan unos caracteres mágicos que significan Venus. En la parte superior de la imagen y con los mismos caracteres, siempre siguiendo la Filosofía oculta de Agrippa, está escrito Sol; en la parte inferior, Saturno, a su derecha, Luna y a su izquierda, Mercurio. En los cuatro extremos de la pintura se encuentran las figuras de los cuatro elementos: arriba el agua y el aire, abajo la tierra y el fuego. Se puede deducir que la mujer es la Quintaesencia, llamada Madre de los Mundos o Venus celeste, que anima la metamorfosis de los cuatro elementos y, con ellos, a toda la creación. Es una representación del Alma del mundo, causa primera del movimiento de la gran fábrica de la creación; la magia consiste en ponerse en comunicación con ella (Arola, 2013: 92).

Nos encontramos ante una imagen cuyo simbolismo conecta perfectamente con la cruz-relicario del abad de Engelberg Heinrich von Wartenbach, realizada hacia el año 1200. En su reverso, en la parte central, se sitúa la Virgen con el Niño y en los cuatro extremos de la cruz hay una imagen alegórica de los cuatro elementos, resultando así la Virgen como una imagen de la materia prima de la que surgen las cuatro manifestaciones materiales, así como

una imagen de la quintaesencia o éter (Burckhardt, 1976: 93). Al margen de la mayor riqueza hermética de la pintura de Cattiaux, lo que hace especial a su obra es el hecho de haber prescindido de las formas exteriores de su tradición cristiana para expresar una verdad universal.

Aunque fueron muchas más las obras que Cattiaux pintó bajo esta visión de la divinidad femenina (son muy interesantes sus vírgenes alquímicas) no podemos extendernos demasiado más. Querriamos, no obstante, mostrar una última obra que nos permitirá conectar de nuevo con las intuiciones del genial Baudelaire. Se trata de *El Juicio Final* (Figura 9), pintura en la que Cattiaux coloca en el interior de un sol oscuro a la Madre Naturaleza, la cual hace germinar la semilla del oro que esconde la tierra, esto es, la luz que habita en la oscuridad de las tinieblas del mundo material y cuya extracción es tarea del verdadero artista-mago-alquimista. «La luz que aparece en las tinieblas (...) surge de “un sol negro”, un sol que se oculta en el interior del ser humano y que es de la misma naturaleza que el exterior que luce en el cielo» (Arola, 2012). Para ilustrar que de ahí también surge la belleza, Lluïsa Vert acude al poema de Baudelaire «Un fantasma», donde el poeta describe perfectamente a esa belleza, «una belleza que, en medio de las tinieblas donde habita el poeta, “por un instante



FIGURA 8

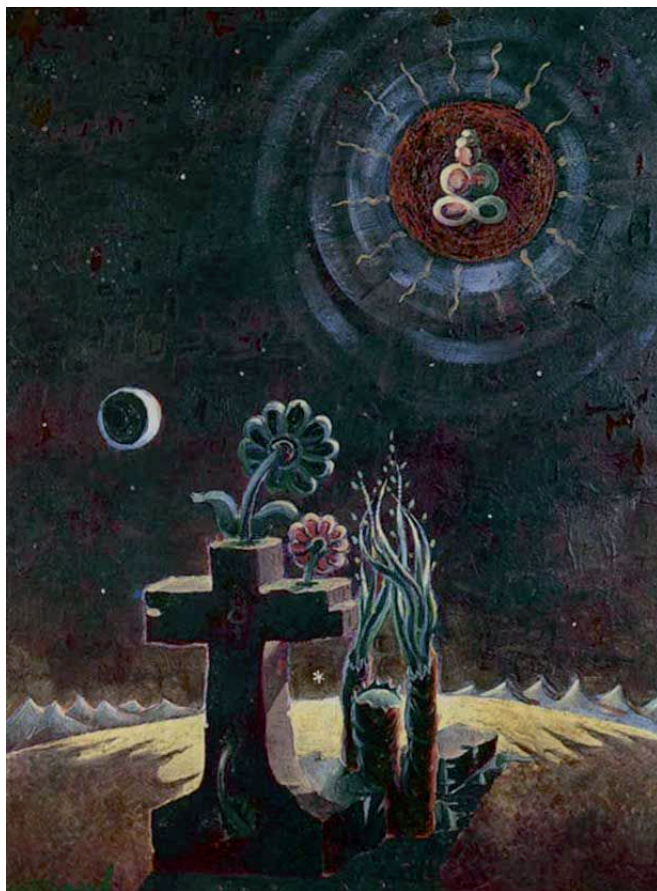


FIGURA 9

brilla, se extiende, y se exhibe. / Un espectro hecho de gracia y de esplendor...”
Y que, en un determinado momento: “Cuando alcanza su total grandeza, yo reconozco a mi bella visita: / ¡Es ella! Negra y, no obstante luminosa”» (2015).

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Sirvan estas pocas líneas acerca de Cattiaux como la demostración más excelente de que el interés que tuvo el mundo del arte a la hora de reflejar los secretos de la naturaleza, la vida y la divinidad persistió durante el siglo xx. Atrás queda un hilo *sophiánico* que podemos seguir y que, con mayor o menor visibilidad, se remonta muy lejos. Cuando este hilo atraviesa el mundo mo-

derno, lo fantástico y lo simbólico sirven como espacios para la manifestación del Eterno Femenino o, al menos, para la expresión de su anhelo. Con este hilo temporal se cruza perpendicularmente otro hilo que conecta y enlaza los diferentes mundos que el positivismo inútilmente ha querido negar. Un hilo, un eje, que posee dos polos que se han tendido a ver de forma separada durante nuestra época. De este alejamiento entre lo alto y lo bajo, entre lo interior y lo exterior, surgen las interpretaciones extrañas de lo divino femenino y de la belleza, interpretaciones que no nos podemos permitir más, pues nuestro mundo secretamente demanda ambas. En nuestra tradición concreta, que es cristiana, se hace necesario volver a una exégesis profunda del misterio mariano, que es el misterio de lo femenino y de la mujer.

El Evangelio nos recuerda que la Virgen conservó las palabras del Hijo en su corazón (Lc, 2, 51) y por ello, según explica Evdokimov, «toda mujer posee una innata intimidad, casi una complicidad con la tradición, con la continuidad de la vida. Dado que, en Dios, la existencia coincide con la esencia, la mujer muestra una mayor aptitud para unir en la santidad la esencia y la existencia» (1970: 241). No es difícil ver en esta afirmación del teólogo ruso una conexión perfecta con todo cuanto hemos tratado a lo largo del artículo, especialmente en lo relativo al Alma del mundo y el Eterno femenino. Necesitamos que el arte vuelva a la Belleza y que lo femenino se manifieste en toda su riqueza. Requerimos renovar el lenguaje simbólico, como hiciera Cattiaux, a ser posible desde las mismas escuelas de bellas artes, en donde los trabajos sobre lo fantástico no sean caminos voluntariamente extraviados, sino métodos para fundir lo cotidiano con lo desconocido y misterioso.

Adolecemos de auténtica belleza porque nos hemos alejado de la realidad de nosotros mismos. Sí, sólo la belleza salvará al mundo... Pero no una belleza cualquiera, sino la belleza que brilla en la negrura de nuestras profundidades, como brillaba el Verbo de Dios en las entrañas de la Gran Madre, hermosa virgen negra cuya belleza es reflejo de la que refulge en el cielo, la belleza de la Mujer vestida de Sol.

BIBLIOGRAFÍA

AROLA, Raimon (2012): «Discurso visual: La madre universal», *Arsgravis*, 2012, disponible en <<http://www.arsgravis.com/?p=69>> [21 febrero 2016].

——— (2013): *El símbolo renovado. A propósito de la obra de Louis Cattiaux*, Herder, Barcelona.

- BRIGANTI, Giuliano (1989): *Fantastic and Visionary Painting*, Bloomsbury Books, Londres.
- BURCKHARDT, Titus (1976): *Alquimia*, Plaza & Janés, Barcelona.
- CIRLOT, Victoria (2010): *La visión abierta. Del mito del grial al surrealismo*, Siruela, Madrid.
- COOMARASWAMY, Ananda Kentish (2009): *La filosofía cristiana y oriental del arte*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- DE SOLIER, René (1961): *L'art fantastique*, Jean Jacques Pauvert, París.
- EVDOKIMOV, Pavel (1970): *La mujer y la salvación del mundo*, Ariel, Barcelona.
- GIBSON, Michael (2006): *El simbolismo*, Taschen, Madrid.
- GRISON, Pierre (2015): «Loto», en Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, pp. 656 y 657.
- (2015): «Heliotropo-girasol», en Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, p. 556.
- HANI, Jean (1997): *La virgen negra y el misterio de María*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca.
- HOFSTÄTTER, Hans H. (1980): *Gustave Moreau*, Labor, Barcelona.
- KRICHBAUM, Jörg, y Rein A. ZONDERGELD (1985): *Dictionary of Fantastic Art*, Barron's, Nueva York.
- LARKIN, David (1973): *Arte fantástico*, Ediciones Júcar, Madrid.
- LÓPEZ, Francisco José (2011): «Sergio Bulgákov (1871-1944): El mundo en Dios, o la obra de la Sabiduría divina», en *Ciclo III: Teólogos clásicos del siglo xx*, Universidad de Cantabria, Obispado de Santander, Documentos de Aula de Teología, pp. 21-22, disponible en <<https://goo.gl/VUVser>> [21 febrero 2016].
- MAS, Salvador (2004): «Goethe y Kant: Arte, Naturaleza y Ciencia», en *Éndoxa UNED*, núm. 18, p. 371. <<http://dx.doi.org/10.5944/endoxa.18.2004.5095>>
- MORÉAS, Jean (1886): «Le Manifeste du Symbolisme», copia digital a partir de *Le Figaro* (18 de septiembre, París), en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/manifeste-du-symbolisme/html/3225a38a-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_> [21 febrero 2016].
- PRAZ, Mario (1999): *La carne, la muerte, las mujeres y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RUIDO, María (1998): «Históricas, visionarias, seductoras. De las iconografías clásicas al surrealismo», *Arenal: revista de historia de mujeres*, vol. 5, núm. 2, pp. 379-410.
- SCHAUP, Susanne (1999): *Sofía. Aspectos de lo divino femenino*, Kairós, Barcelona.
- SCHMIED, Wieland (1980): *Zweihundert Jahre phantastische Malerei*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Múnich.
- VERT, Lluïsa (2015): «La belleza, ¿ángel o sirena?», *Arsgravis*, disponible en <<http://www.arsgravis.com/?p=7901>> [21 febrero 2016].